



Abb. 1 Johan Zoffany: *Die Tribuna der Uffizien*, 1772–1777, London, The Royal Collection

Unklassische Italienreisen

Dieser Beitrag versucht ein Gegenbild zu unserer üblichen Vorstellung von der Italienreise entweder als Bildungsreise oder, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Künstlerreise zur Aneignung italienischer Landschaft zu entwerfen. Für uns verbinden sich diese beiden Vorstellungen idealtypisch in der Gestalt Goethes. Zwar fand Goethes italienische Reise zwischen 1786 und 1788 statt und erste kleine Teile seines Tagebuches wurden bereits 1788 gesondert publiziert, doch zog sich die Bearbeitung der Materie, die sie zu einem Bildungs- und Erkenntnisgang macht, beinahe bis an Goethes Lebensende hin. Nachdem er 1814 intensiver daran gearbeitet hatte, erschien der erste Teil 1816, der zweite im nächsten Jahr. Doch der dritte Teil, der sogenannte »Zweite römische Aufenthalt«, wurde im Rahmen der »Ausgabe letzter Hand« 1829 veröffentlicht, das Ganze bekam erst hier den Titel »Italienische Reise«.¹ Bei der Schlussredaktion hat Goethe noch manches inseriert, um das Ziel der Reise, das ihm – wie bereits im zweiten Band entfaltet – in Palermo auf Sizilien zu Bewusstsein kam, deutlich zu machen. Mit Sizilien verband er das Griechische, das Land der Phäaken und damit den Ursprung der Kunst. In Neapel hatte Goethe zuvor, etwas unvermittelt, von seiner Reise als einer Irrfahrt gesprochen, die Odyssee-Anspielung ist offensichtlich. Und so liest er im öffentlichen Garten von Palermo in einer zweisprachigen Ausgabe von Homers »Odyssee«, schreibt zu diesem Zeitpunkt an seiner Dichtung »Nausikaa« und klärt im Garten endgültig seine Vorstellung von der Urpflanze.

Homer wird für ihn der Inbegriff des Natürlichen. Dass Natur für den, der zu sehen weiß, unmerklich in Wissenschaft und Dichtung übergeht und dass diese somit einen gemeinsamen Urgrund haben, der auch für die bildende Kunst gilt, das wird für Goethe hier unhintergebar.² Damit scheint der Goethe'sche Kunstbegriff gebildet, bei dem sich Wirklichkeit und Ideal, Subjektives und Objektives, Besonderes und Allgemeines durchdringen sollen. Auf diese Weise kann Goethe die klassische Norm aufrecht erhalten, sie aber zugleich als natürlich deklarieren. Dies ermöglicht ihm allein die Anschauung. »Anschauende Kenntnis« soll dafür sorgen, dass »nichts Tradition und Name bleibe«.³ Entscheidend also ist für ihn, dass das Überlieferte im Gegenwärtigen verlebendigt werde, es soll aufgehoben werden. Das ist ein Balanceakt, den Goethe bis zu seinem Lebensende aufrecht erhält. Doch das Wirkliche, Subjektive, Besondere beginnt sich, auch in der Kunst, selbstständig zu machen. Das Wirkliche als das Besondere, als zeitbedingt, von nur momentaner Gültigkeit wird subjektiv angeeignet und für autonom erklärt.

Wenn Goethe in Italien Landschaftskunst studiert, dann schaut er sich mit Jakob Philipp Hackert Claude Lorrain-Bilder an und lernt bei Hackert praktisch Landschaft zu entwerfen – in drei Schichten, den klassischen Gründen, von hinten nach vorne.⁴ Der Landschaftsmaler Albert Christoph Dies koloriert seine Zeichnungen. Für die Sizilienreise engagiert Goethe in Neapel Christoph Heinrich Knip, der für ihn Landschafts-



Abb. 2 Johan Zoffany: *Die Akademiker der Royal Academy*, 1772, London, The Royal Collection

blicke im bloßen Umriss zeichnet, um sie nachträglich mit schwachen, zarten Farben auszutuschen. Unmittelbar vor Goethes Italienreise war diese altmodisch klassische Form der Naturaneignung gerade in Neapel von englischen und französischen Künstlern – Thomas Jones und Pierre-Henri de Valenciennes – bereits deutlich überboten worden: in Ölskizzenform, als unmittelbare Naturaneignung mitsamt den individuellen raum-zeitlichen Bedingungen, dem atmosphärischen Moment Gerechtigkeit widerfahren lassend, radikale Ausschnitte nicht scheuend, verstanden als Selbstvergewisserung in subjektiver Befindlichkeit.⁵ Dies höhlt klassische Norm und klassisches Gattungsverständnis aus. Darauf fußen die Landschaftsmaler der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts – für sie wird die Landschaft zum Selbstzweck: Turner, Corot, Dahl oder Blechen, aber auch die dem Klassizismus entwachsenden, von Koch ausgehenden Deutschrömer wie Julius Schnorr von Carolsfeld oder Franz Horny, aber auch Ernst Fries, Johann Wilhelm Schirmer oder Friedrich Nerly. Ihre Italienreise geschah unter Opfern, nicht selten von Deutschland bis Italien zu Fuß, gelegentlich hatten sie Förderer, wie Schnorr von Carolsfeld oder Nerly, zumeist aus dem Adel.

Dahinter verbirgt sich immer noch der Typus der Grand Tour. Auch die englischen Reisenden des 18. Jahrhunderts nahmen sich nicht selten einen Künstler mit, der für sie die Reise dokumentieren sollte. Doch wird leicht übersehen, dass ihr Antrieb nicht primär auf Bildung oder Bildungswissen zielte, sondern dass auch sie sich ganz subjektive Bedürfnisse zu erfüllen suchten. Erst entspricht dieser Antrieb durchaus noch tradierten Adelsnormen, die dem Gentleman-Ideal entsprechen, dann jedoch, als sich Künstler und Literaten selbst auf den Weg machten, diente die Reise primär der Modellierung der eigenen, subjektiven Empfindlichkeit, einer Verfeinerung seelischen Vermögens, einer Sensibilisierung für die unterschiedlichsten, vor allem aber zwischenmenschlichen Reize. Mir scheinen diese beiden Reiseantriebe, die nicht in erster Linie auf den klassischen Kanon und die Einübung in ihn zielen, Dimensionen subjektiver Naturaneignung, auf denen die Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts fußt, vorwegzunehmen. Da diese Formen in der Forschung immer noch gänzlich unbearbeitet sind, sollen sie hier am Beispiel der englischen Reisenden, den »Erfindern« der Grand Tour, als Folie für das Kommende exemplarisch beleuchtet werden: am Beispiel von Horace Walpole, Thomas Patch und Laurence Sterne, die auf unterschiedliche Weise Tradiertes und Normbedingtes aufgehoben und unklassische Formen der Italienaneignung geprägt haben.

1772 bekam der deutschstämmige englische Maler Johan Zoffany von Königin Charlotte den Auftrag, in einem Gemälde die wichtigsten Werke der Florentiner Tribuna in den Uffizien in einem Sammelbild festzuhalten (Abb. 1).⁶ Er erhielt vorab die erstaunliche Summe von 300 Pfund sowie Empfehlungsbriefe an den Großherzog von Toskana und machte sich im Sommer desselben Jahres auf den Weg nach Florenz. Unmittelbarer Auslöser für den Auftrag war Zoffanys Darstellung der Mitglieder der 1768 gegründeten Royal Academy im »life-drawing-room« von Old Somerset House beim Setzen des männlichen Aktes (Abb. 2).⁷ Das Bild, das 1772 in der Ausstellung der Royal Academy gezeigt wurde, war ein Erfolg. Die Anlehnung an die Ikonographie der zumeist gestochenen italienischen Akademien war ebenso offensichtlich, wie es die Anleihen aus Raffaels *Schule von Athen* (Abb. 3) waren. Horace Walpole lobte das Bild für seine Lichtführung bei »candlelight«, für die Natürlichkeit der Gesten und die ausgesprochene Ähnlichkeit bei der Wiedergabe der Akademiker,⁸ die Zoffany »step by step« auf der Basis von Porträtsitzungen in das Gemälde eingefügt hatte. Aufgrund der Wiedergabegenauigkeit schien Zoffany prädestiniert zu sein, die Kunstschatze der Tribuna erkenn-

bar abzubilden. Königin Charlotte schwebte offenbar der Typus des Kunstkammerbildes des 17. Jahrhunderts vor, zumal ihr Ehemann Georg III., seit 1760 König, ein damals Gonzales Coques zugeschriebenes, 1659 datiertes und heute für Jacob de Formentrou in Anspruch genommenes Bilderkabinettbild gekauft hatte, das im Arbeitsraum von Königin Charlotte in Kew hing.⁹ Eine ausgewählte kleinere Gesellschaft, offenbar der Besitzer des Kabinetts mit Familie und Besuch, posiert oder widmet sich den Kunstwerken.



Abb. 3 Raffael: Die Schule von Athen, 1510-1512, Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura

Zoffany machte sich an die Arbeit, plante – wie Sir Horace Mann, der englische Gesandte in Florenz, seinem Freund und Briefpartner für mehr als 50 Jahre Horace Walpole bereits am 25. August 1772 mitteilte –, »small figures (portraits) as spectators« in das Gemälde einzufügen.¹⁰ Ende 1773 scheint das Gemälde weitgehend vollendet gewesen zu sein. Die endgültige Fertigstellung verzögerte Zoffany wohl absichtlich, denn er erhielt günstige Aufträge in Florenz, sowohl vom Großherzog selbst wie von dessen Bruder oder von Lord Cowper. Es ist nicht ganz gewiss, ob Zoffany bewusst war, auf was er sich bei seinem *Tribuna*-Bild einließ. Denn schon früh stellte sich Kritik ein. Die unerschöpfliche Quelle, der Briefwechsel zwischen Sir Horace Mann und Horace Walpole, und der ebenso bewundernswert detaillierte Überblick über Englands Kunstleben, Joseph Faringtons vielbändiges »Diary«, vermögen den Sachverhalt zu erläutern. Schon am 20. September 1772 lieferte Walpole in einem Brief an Sir Horace Mann eine generelle Einschätzung von Zoffany: Er sei ergötztlich in seinem unmittelbaren Naturzugriff (»in his real way«), er mache jedoch »wretched pictures«, erbärmliche Bilder, wenn er seriös sein wolle, sein Talent sei für die Komödienszenen geeignet und auf diesem Gebiet würde er die flämischen Maler in der ihnen eigenen Weise der Detailiertheit aus dem Felde schlagen. Zoffany wird also auf klassische Weise als bloßer Naturnachahmer eingeordnet, für höhere Ansprüche ungeeignet. Walpole vergleicht ihn mit dem Satiriker Samuel Butler, der mit seiner komischen Dichtung »Hudibras« ihren großen Erfolg hatte, nicht jedoch im ernsten Fach, in dem Zoffany sich in Italien durchaus versuchte.¹¹ Damit wird er rüde abgewiesen und auf enge Gattungsgrenzen reduziert.

Horace Walpole schrieb entsprechend am 17. April 1775 an Sir Horace Mann, dass er zur Jahresausstellung mit den Akademikern gespeist habe. Noch würden die englischen Künstler Tizian und Guido Reni nicht besiegen, vermerkt er ironisch. Zoffany habe eine »wretched Holy Family« geschickt. Er sei der Hogarth der holländischen Malerei. Er würde, heißt es besonders böse und zugleich originell, die Heilige Familie gut gemalt haben, wenn sie ihm Modell gesessen hätte.¹² Schon zuvor im August 1774 hatte Sir Horace Mann an Walpole geschrieben, das *Tribuna*-Bild sei zwar in Teilen vorzüglich gelungen und auch die vielen Porträts überzeugten, doch das Ganze sei »much crowded« mit zumeist gänzlich uninteressanten Porträts englischer Reisender, die in Florenz aufgetaucht seien.¹³ 1777 war das Gemälde endgültig fertig. Wenn nicht alles täuscht, hat Zoffany sich die Inserierung einzelner englischer Reisender gut bezahlen lassen, womöglich den einen oder anderen wieder gelöscht und andere dafür eingefügt. Im Endeffekt waren es 22 Personen, die sich in der Tribuna eingefunden hatten, offenbar korrespondierte die Zahl mit den 22 Gemälden der Tribuna, die er mit höchster Detailtreue und eindeutig identifizierbar wiedergegeben hat. 1778 traf das Gemälde in England ein, die Aufnahme war gemischt.

Horace Walpole schaute sich das Gemälde am 12. November 1779 in Zoffanys Atelier an. Er machte sich als erstes auf die Suche nach Sir Horace Manns Porträt, denn dieser hatte ihm im September 1773 geschrieben, er würde nun Zoffany für das *Tribuna*-Bild Porträt sitzen, das wäre ein mühsames und kleinteiliges Geschäft. Walpole, der ihn



Abb. 4 Nach Pier Leone Ghezzi: Dr. Tom Bentley, Radierung, um 1750, London, The British Museum

seit seiner Grand Tour 1740/41 nicht mehr gesehen hatte, wird nicht gleich fündig. Sir Horace habe mächtig zugelegt, sei aber durchaus auch gut erhalten und fröhlich, während er, Horace Walpole, längst zu einem bis auf das Skelett abgemagerten Methusalem geworden sei. Doch dann geht es Zoffany an den Kragen. Er, Walpole, habe die Idee des Bildes immer für absurd gehalten, die gänzliche Überfüllung mit weitgehend unbedeutenden Reisenden mache alles nur noch schlimmer. Sir Horace Mann als englischer Gesandter und Sir John Dick, der Konsul von Leghorn, dem englischen Namen für Livorno, dem für die Engländer wichtigen Freihandelshafen an der Adria, seien angemessen. Sinnvoll wäre es gewesen, dazu die Familie des Großherzogs von Toskana wiederzugeben, mehr nicht. Die Fülle unwichtiger Engländer sei geradezu impertinent, man müsse schließlich, wenn eine Kirche renoviert wird, auch nicht wissen, wie der Kirchenvorsteher heißt.¹⁴ Sir Horace Mann antwortet sogleich darauf. Er habe Zoffany mehrfach davor gewarnt, zu viele Personen in das Bild zu stopfen, auch er habe ihm die großherzogliche Familie als zentrale Gruppe anempfohlen, vielleicht noch Lord Cowper. Wenn man sich klarmache, dass die Königin ihn mit reichlicher finanzieller Unterstützung geschickt habe, dann werde Zoffanys Bildauffassung noch unverständlicher.¹⁵

Joseph Farington weiß dies aus dem Blickwinkel der königlichen Familie 1804 zu bestätigen. Der König habe sich über die unpassende Darstellung echauffiert, die Königin wolle das Bild nicht in ihren Gemächern haben.¹⁶ Ist es wirklich nur der Dekorungsverstoß der Überfüllung, der diese grundsätzliche Ablehnung verursacht hat? Das Personal ist mitnichten niedrigrangig: Allein fünf gegenwärtige oder zukünftige Earls sind auszumachen, also allerhöchster Adel ist anwesend, dazu finden sich die Gesandten, der geadelte ehemalige Stallmeister der Königin Caroline von Ansbach, Sammler, ein berühmter Afrikareisender, Sir James Bruce, von dem Zoffany allerdings zu berichten weiß, dass er als das Wunder seines Zeitalters galt, der Schrecken aller verheirateten Männer und ein unerschöpflicher Liebhaber.¹⁷ Dass er als einziger vor der *Venus Medici* steht, eine ganze Gruppe nur hinter ihr, dürfte kein Zufall sein. Das kann uns bereits darauf aufmerksam machen, dass Zoffany die Reisenden nicht im bloßen Porträt verewigt, sondern über sie, ihren Charakter, ihre Rolle in der englischen Community, vor allem aber über die Beziehungen untereinander versucht, Aussagen zu machen. Und diese Aussagen, wie Joseph Farington in seinem »Diary« verrät, schienen in einem Kunstkammerbild für das englische Königshaus, aber auch für den höheren Adel inakzeptabel gewesen zu sein. Offenbar gibt es eine subkutane satirische Dimension des Bildes.¹⁸

Farington hatte 1804 geschrieben: »Zoffany having done so improper a thing as to introduce the portraits of Sir Horace Man, Patch, & others, who were considered as men addicted to improper practises.«¹⁹ Offenbar war dies nur weit nach dem Tod der beiden Genannten so zu formulieren: Thomas Patch war 1782, Sir Horace Mann 1786 gestorben. Aus den zeitgenössischen Quellen kann man die Beziehung nur indirekt erschließen – was im Folgenden versucht werden soll. Thomas Patch war Maler und berühmt für eine Gattung, die offenbar der junge Joshua Reynolds auf seiner Italienreise zwischen 1749 und 1752 geprägt hat: gemalte »conversation pieces« mit karikierten englischen Reisenden, an denen diese selbst offenbar großes Vergnügen fanden.²⁰ Die Gattung vermischt das seit den späten zwanziger Jahren verbreitete englische »conversation piece« mit dem Typus der Karikaturenporträts, die Pier Leone Ghezzi vor allem von englischen Italienreisenden anfertigte (Abb. 4). Sie gingen zu Ghezzi wie zu einer normalen Porträtsitzung, um sich zeichnerisch karikieren zu lassen.²¹ Auf Reynolds' berühmtester Darstellung von 1751, die eine Versammlung englischer Romreisender in der Anordnung von Raffaels *Schule von Athen* wiedergibt, zeigt er sie nun allerdings, um



Abb. 5 Sir Joshua Reynolds: *Travestie der Schule von Athen*, 1751, Dublin, National Gallery of Ireland

den schlechten englischen Geschmack zu dokumentieren, vor einer gotischen Architektur (Abb. 5 und 3).²² Zu den Dargestellten im Vordergrund gehört auch Thomas Patch, der die Gattung binnen Kurzem adaptieren sollte und noch strenger als Reynolds dem bloßen Silhouettentyp der Ghezzi'schen Karikaturen folgt.

Patch, offenbar allzu eng in die englische Kolonie eingebunden, musste Rom aufgrund zu offensichtlicher Homosexualität verlassen. Ebenso wenig wie einem gleichzeitig aus demselben Grund verbannten Bischof hat dies seiner Karriere grundsätzlich geschadet. Er ging 1755 nach Florenz und wurde Protegé von Sir Horace Mann. Er wohnte in der schmalen Via S. Spirito exakt gegenüber von Manns Palazzo Manetti und war dort tagtäglich Gast, mehr oder weniger zum Haushalt gehörig, vor allem zur Ergetzung der durchreisenden Engländer, die sich an der Tafel von Sir Horace Mann trafen. Eine Fülle von »conversation pieces« mit karikierten Engländern entstand, nicht selten im Palast von Sir Horace angesiedelt. Sir Horace Mann, eher aus kleineren Verhältnissen stammend, hatte es bis zur Erteilung des Adelsprädikates schwer, sich in der italienischen Adelsgesellschaft zu behaupten. Zudem war er wie alle englischen Gesandten schlecht besoldet und musste sich um andere Einnahmequellen bemühen. Nicht selten waren die englischen Gesandten kunsthändlerisch tätig, wie Sir William Hamilton in Neapel, oder sie sollten wie Sir Horace Mann als Geheimagenten fungieren. Sir Horace war nicht sehr begabt auf diesem Felde, im Gegensatz zu seinem Florentiner Gegenspieler Baron Stosch, einem notorischen Homosexuellen, der wie Patch aus Rom ausgewiesen worden war.

Das kann darauf aufmerksam machen, dass Florenz nach wie vor das Eldorado der Homosexuellen war. Ivan Nagel hat gerade in seinem Buch »Gemälde und Drama« diese schon im 15. Jahrhundert einsetzende Florentiner Tradition verfolgt.²³ Der Begriff »florentin« für die Ausübung gleichgeschlechtlicher Liebe hat sich bis heute gehalten.²⁴ Schon unmittelbar vor Ivan Nagels Publikation hat Ulrich Pfisterer in seinem Buch über die Renaissance-medaille darüber reflektiert, inwieweit man zu Recht davon

sprechen kann, dass es eine »homoerotische Leitkonstellation« in Renaissance und Humanismus gibt²⁵ – was Ivan Nagel zur Zentralthese seines Buches machen sollte. Pfisterer plädiert aber eher dafür, von einem in den intellektuellen Kreisen der Renaissance herrschenden homosozialen Milieu auszugehen, mit einem Liebes- und Freundschaftsdiskurs, der seinen besonderen Niederschlag in künstlerischen Äußerungen gefunden hat. In noch sehr viel stärkerem Maße, so will es scheinen, greift die Annahme eines homosozialen Milieus für die sich in allen für die Tour wichtigen Städten in Kolo-nien sammelnden englischen Italienreisenden. Sie alle hatten schon eine männlich geprägte Karriere hinter sich, auf Knabenschulen wie Eton, auf der Universität in den Universitätsstädten Oxford und Cambridge, in den Colleges. Auf der Grand Tour wurden sie von einem Tutor begleitet, der Lehrer, Quartiermeister, Vertrauter und mehr sein konnte.²⁶ Die Gesandten in Florenz, Rom oder Neapel waren für alle englischen Reisenden die Anlaufstation, allabendlich gab es dort eine Tafel, von der aus das weitere Abendamusement geplant wurde. Denn darum ging es – und nicht primär, da mochten die Tutoren reden, was sie wollten, um Bildung. Man braucht nur Horace Walpoles Briefwechsel mit Sir Horace Mann und anderen zu lesen, um eine Ahnung zu bekommen, wie die »Jeunesse doreé« ihre Zeit in Italien zugebracht hat.

Als Horace Walpole 1740 nach Italien kam, war er 23 Jahre alt. In Florenz hatte er sofort Kontakt zu Sir Horace Mann, der diesen Kontakt auch deswegen systematisch pflegte, weil Horace Walpole der Sohn des englischen Premierministers Sir Robert Walpole war. Doch die beiden müssen sich auch von Anfang an ausgesprochen sympathisch gewesen sein. Als Walpole in Florenz mit ihm verkehrte, war Sir Horace Mann gerade einmal 35 Jahre alt, also nur elf Jahre älter als Walpole. Dennoch entwickelte sich wohl eine Art Vater-Sohn-Verhältnis. In gut fünfzig Jahren hat Horace Walpole Sir Horace Mann 848 Briefe geschrieben, Mann Walpole gar 887. Bis 1752, Walpole war nun selbst 35-jährig, sprach Mann Walpole in Briefen mit »Dear child« oder »My dearest child« an und endete mit »Yours ever«. Walpole, obwohl von der gesellschaftlichen Bedeutung durchaus über Mann stehend, übernahm die Rolle des höflichen Sohnes: »My dear Sir« und »believe me most affectionately yours«. Selbst wenn Mann von Walpole politische Aufklärung über die Verhältnisse in der Heimat erwartete und auch durchaus bekam, sie tauschten sich über alles aus, was passierte, Walpole in wundervoll ironisch-spielerischem Stil mit durchaus ketzerischen Bemerkungen zu den Zeitgenossen – »gossip«, an dem beide ihr Vergnügen hatten.²⁷ Walpoles Ironie überdeckt alles allzu Persönliche. Selten erfahren wir etwas über sein Innenleben, wie etwa in einem anrührenden elegischen Brief an seinen Freund George Montagu vom 30. März 1761. Dort berichtet er vom Ruin des Hauses Walpole, lässt Trauergefühle deutlich werden, wenn er von dem Zerfall von Houghton Hall, dem Palast der Familie, und der sich auflösenden hochbedeutenden Kunstsammlung seines Vaters spricht.²⁸ Umgekehrt eröffnet Sir Horace Mann 1782 seinem Briefpartner mit einiger Betroffenheit den Tod seines vertrauten Hausgenossen Thomas Patch nach einem Schlaganfall: »I have been employed in a very melancholy scene, that of assisting a very worthy man who was most friendly attached to me, Mr. Patch.«²⁹ Walpole antwortet sehr beherrscht und im Grunde genommen ausweichend, mehr war ihm offenbar nicht möglich: »I am concerned for your loss of Patch« – »ich bin bekümmert wegen deines Verlustes von Patch«, doch setzt er den Satz fort mit einer neutralen Einordnung des Künstlers Patch: »He had great merit in my eyes in bringing to light the admirable paintings of Masaccio.«³⁰ Patch hatte in einem frühen Rekurs auf die ältere italienische Malerei Masaccios Fresken in der Brancacci-Kapelle druckgraphisch reproduziert und nach Walpoles Meinung besonders den Ausdruck der Köpfe getroffen, wie er Mann bereits 1771 versichert hatte.³¹ So wird man das

Verhältnis zwischen Sir Horace Mann und Walpole platonisch nennen müssen, entstanden in einem homosozialen Milieu.

Im Falle von Sir Horace' Beziehung zu Thomas Patch dürfte die Vertrautheit weitergegangen sein. Möglich war dies für Sir Horace Mann wohl nur aufgrund der sozialen Differenz, Patch gehörte zum Haushalt, war Sir Horace' täglicher Umgang. Es stellt sich die Frage, wie Patch damit zurechtkam. Um dies ansatzweise beantworten zu können, müssen wir seine gemalten Karikaturen befragen, wählen jedoch den Umweg über Zoffanys *Tribuna* (Abb. 1). Im Vordergrund rechts steht stolz aufgerichtet im Gehrock mit goldener verzierter Weste, geziert mit dem Orden von Bath und rotem Ordensband, Sir Horace Mann, die eine Hand am Degen, die andere, erhoben, hält den Hut und weist damit auf Thomas Patch, der sich zu ihm umwendet, mit der Rechten Tizians rahmenlose *Venus von Urbino* haltend, die auf einen Kindersarkophag gestellt ist (Abb. 6). Doch ihr gilt im Moment nicht die Aufmerksamkeit von Sir Horace und Patch, denn letzterer weist mit der Linken auf die Gruppe der antiken Ringer, zwei nackte, heftig ineinander verkeilte Männer. Patch scheint demonstrieren zu wollen, dass diese Gruppe der Venus vorzuziehen sei. Der Zeigefinger der Linken von Patch weist direkt auf die Hinterbacken des Ringers, der die Oberhand gewonnen hat. Eine zeitgenössische Anekdote berichtet, dass auf eben dieser Pobacke im Gemälde ursprünglich ein schwarzer Fleck angebracht war.³² Fleck bedeutet auf Englisch »patch«. Schwarze Flecken auf englischen Bildern des 18. Jahrhunderts, allerdings zumeist im Gesicht, wie bei Hogarths Kupplerin aus *A Harlot's Progress* oder am Hals des nichtsnutzigen Adligen, der ein unschuldiges Mädchen zu kaufen sucht, in der dritten Szene von *Marriage à la Mode*, weisen auf die Syphilis.³³ Zoffanys Kommentar, wenn er denn existiert hat, war also ziemlich böse und letztlich eindeutig. Man las offenbar die Beziehung von Sir Horace Mann und Thomas Patch in direkterem Sinne.

Patch selbst geht spielerisch damit um. Auf seinen karikierenden »conversation pieces« taucht er regelmäßig in direkter oder indirekter Beziehung zu Sir Horace Mann auf, allein zwei dieser Bilder seien betrachtet. Zuvor allerdings ist noch einmal ein Blick auf Reynolds' Raffaelparaphrase (Abb. 5) zu werfen, denn dort ist Patch in einen bestimmten Zusammenhang gestellt. Patch, der vorn rechts kniet, hat seinen Blick unbestimmt nach oben gerichtet. Bei Raffael ist die entsprechende Figur halb verdeckt, sie gehört zum Kreis um den mit einem Stechzirkel auf einer Tafel am Boden messenden Geometer. Reynolds hat ihn durch einen der englischen Milordis ersetzt. Statt geometrischen Überlegungen nachzugehen, misst er mit dem Stechzirkel einen Brotlaib aus. Patch verweist mit der Linken auf eben diesen Vorgang. Am Brot leckt bereits ein Hund, der wiederum von einem zweiten Hund am Hinterteil beschnüffelt wird. Man mag die Hunde mit Patch zusammen lesen, könnte sie aber auch auf den laut lesenden und auf den Treppenstufen lagernden Engländer beziehen, der leicht beschwipst zu sein scheint und exakt die Pose von Raffaels Diogenes, dem Kyniker, einnimmt – und »kynikos« bedeutet im griechischen bekanntlich »hündisch«.

Doch wichtiger ist das Zirkelmotiv, Patch benutzt es mehrfach und bei ihm gewinnt es zentrale Bedeutung. Patchs Bilder haben zum Teil eine beträchtliche Größe und sprengen schon dadurch die traditionelle Gattung der »conversation pieces« vollständig. Eine 1760/61 zu datierende Darstellung einer Skulpturenhalle (Abb. 7), die fast 2,30 m in der Breite misst, dürfte eine der Voraussetzungen für Zoffanys *Tribuna* und für Patchs Rolle in ihr gewesen sein.³⁴ Die beiden waren befreundet, sollen sich erst nach Fertigstellung der *Tribuna* 1777 zerstritten haben. Patchs Skulpturenhalle ist in der Nische ausschließlich aus der »Tribuna« der Uffizien: die *Ringer*, die *Venus Me-*



Abb. 6 Johan Zoffany: Die Tribuna der Uffizien (Detail aus Abb. 1)



Abb. 7 Thomas Patch: Eine Versammlung von Dilettanti in einer Skulpturenhalle, 1760/61, Sir Brinsley Ford

dici, der *Arrotino* genannte Schleifer, auch hinter ihm in der zweiten Nische der Zimbel spielende tanzende Faun, den die Reisenden in der »Tribuna« besonders feierten wegen seiner »thoughtless, pleasing folly«.³⁵ Die »thoughtless, pleasing folly« zeichnet auch die durchgehende Reihe der karikierten Dilettanten aus. Zwei Figuren sind aus diesem Bühnenstreifen herausgenommen und einer etwas tieferen Schicht zugeordnet. Patch, der auf einer Art Bücherleiter zur Plinthe der *Venus Medici* heraufgestiegen ist und an ihr Maß nimmt, wird dabei assistiert von Sir Horace Mann, der hinter der *Venus* auf ihre Hinterpartie weist. Keines der Patch'schen Konversationsstücke mit Karikaturen ist ohne Hintersinn oder Anspielung, allerdings nutzt er nicht die konventionelle Verweissprache aus Ikonographie oder Emblematis, sondern eine, die, wie bei Zoffany, privat ist, und insofern nur Eingeweihten unmittelbar verständlich sein kann und damit in gewissem Sinne objektiver Feststellbarkeit entbehrt, sich jedoch geduldiger Bildbetrachtung und historischer Rekonstruktion als im Bilde potenziell angelegt offenbaren kann.

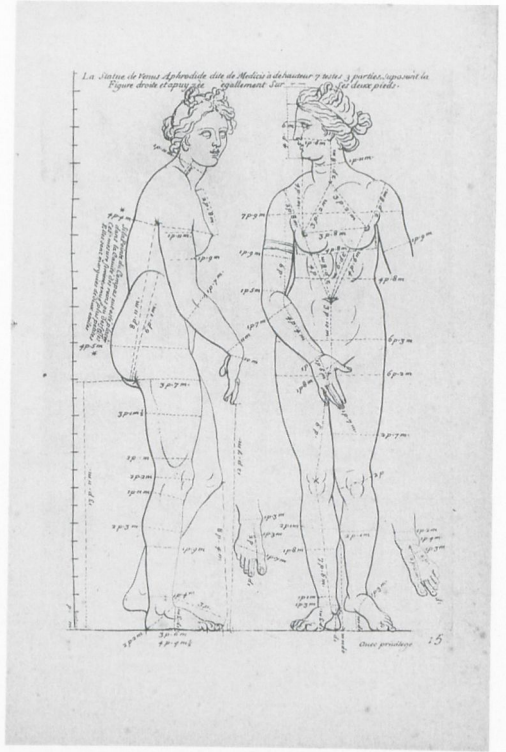
Die Anspielungen können harmlos oder weniger harmlos sein. Zu den harmlosen mag die Einfügung des Merkur gehören, der sich zwar nicht in der »Tribuna« befand, aber doch in den Uffizien aufgestellt war. Er findet sich deswegen in enger Verbindung zu Sir Horace Mann, weil er gerade diese Figur besonders schätzte, sie in einem Brief an Horace Walpole von 1756 als ideal geeignet für englische »country houses« erklärte, so dass sich heute in der Tat eine Fülle von Kopien in England befindet, nicht zuletzt in Houghton Hall, der Heimstätte von Horace Walpoles Familie.³⁶ Sir Horace Mann dürfte eben auch als Vermittler antiker Kopien tätig gewesen sein. Patch benutzt beim Messen, wie es auf Deutsch so schön heißt, einen Tasterzirkel, einen sogenannten »calliper«. Schaut man genau hin, so sieht man, dass Patch die Entfernung vom Kinn zur Brust der *Venus* misst, die allerdings vom Arm der *Venus pudica* bedeckt ist. Zweifellos gilt Patches Parodie dem klassischen Schönheitskanon, doch lässt sich der direkte Bezug seiner Parodie noch präzisieren. Patch zielt auf den Kanon der französischen Akademie. Zwischen 1666 und 1670 war Gérard Audran, vom französischen Akademiedirektor Lebrun befördert, in Rom, um auf der Basis der Poussin'schen Messungen die einschlägigen berühmten Antiken nachzustechen, mit kleinteiligsten genauen Maßangaben. Dreißig

Blätter mit einem erläuternden Text von Lebrun erschienen unter dem Titel »Les proportions du Corps Humain. Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité«, publiziert 1683. Und die Idealschönheit des perfekt proportionierten Körpers wurde an der *Venus Medici* demonstriert (Abb. 8). Unzählige, durch gepunktete Linien angegebene und mit genauesten Maßangaben versehene Entfernungen waren eingetragen, u. a. von der Kinn- zur Brustspitze. Um die Eintragungen präzise vornehmen zu können, war der rechte vor die Brust genommene Arm der *Venus* von Audran weggelassen worden. Bei Audran ist es allerdings der linke, da er auf die Seitenverkehrung durch den Druck keine Rücksicht genommen hat. Die andere Hand jedoch bedeckt deutlich die Scham.³⁷ Patch hat nun diesen Arm am Handgelenk erfasst, um nicht vom Sockel zu stürzen, aber gerade durch seinen direkten Griff entweicht er ihre Schönheit.

Die Idee zur Parodie des kanonischen Messens mag ihm Laurence Sterne eingegeben haben. Denn als 1760 in schneller Folge die ersten beiden Bände von Sternes »Tristram Shandy« nachgedruckt werden mussten, gerieten sie auch sofort in die Hände von Sir Horace Mann in Florenz. Er war, wie er Walpole schrieb, höchst angetan, wenn er auch nicht recht verstanden hatte, worum es eigentlich ging. »It seems to me humbugging«, was wohl Absicht des Autors gewesen sei.³⁸ Voller Ungeduld erwartete er die nächsten Bände. Band 3 und 4 erschienen noch im selben Jahr und im 3. Band findet sich im 33. Kapitel eine von mehreren Kanonparodien Sternes, natürlich im Zusammenhang mit Tristrams eingedrückter Nase, um die der ganze Roman kreist, und die für die Impotenz einsteht, so wie Slawkenbergius' Riesennase für dessen Überpotenz. Es heißt dort: »Unter meines Urgroßvaters Nase versteh ich das äußere Geruchsorgan oder jenen Teil der Gesichter, der daraus herausragt und nach dem Urteil der Maler bei guten und schönen Nasen und proportionierten Gesichtern ein Drittel derselben einnehmen soll, gemessen vom Haaransatz.«³⁹ Die Entfernungen von Kinn zu Nasenspitze, von da zur Nasenwurzel und von hier wieder zum Haaransatz sind kleinteilig bei Audran vermerkt.

Doch Patch konnte Sterne seine Schuld auch wieder zurückzahlen. Als Sterne im Januar 1766 in Florenz anlangte, wo er kurz Station machte auf dem Weg ins mildere Klima Süditaliens, interessierten ihn weniger die Sehenswürdigkeiten, als die gastfreundliche Tafel von Sir Horace Mann, und Patch hatte nichts Besseres zu tun, als eine komplexe gemalte Karikatur zu entwerfen, die im Stich verbreitet wurde. Sie zeigt Sterne angesichts des Todes, dem Sterne allerdings bescheidet, dass er sich in der Tür geirrt habe, worauf dieser bedröppelt wieder abzieht (Abb. 9).⁴⁰ Auf dieser Karikatur hat Sterne eine besonders lange und spitze Nase, wie er überhaupt mit einem bedeutenden Riechorgan gesegnet war. Macht man sich zusätzlich noch klar, dass Patch auch zu seiner eigenen Person eine Karikatur entworfen hat, die ihn am Tisch mit einer Satyrsmaske zeigt, deren Proportionen er mit einem Stechzirkel ausmisst, dann dürfte deutlich werden, was all die verschiedenen »Maßnahmen« zu bedeuten haben.

Raffaels Geometer vermag auf das göttliche Maß beim Entwerfen der Welt zu verweisen, aber auch auf die Verwissenschaftlichung der Kunst, die damit zur freien, da theoriegegründeten Kunst wird. Reynolds Paraphrase von Raffaels *Schule von Athen* parodiert den schlechten Geschmack der englischen Reisenden, die sich als Kenner gerieren, jedoch in den gotischen Geschmack verfallen, den Inbegriff dessen, was ohne Maß als bloßer Wildwuchs galt. Patches Vermessung der Venus parodiert zwar auch die bloß vermeintliche Kompetenz der Kunstkenner auf der Grand Tour, stellt aber gleichzeitig den akademischen, von Lebrun und Audran festgeschriebenen Kanon in Frage. Seine Selbstkarikatur propagiert ein gänzlich anderes Maß, das der maßlosen Satire, ganz in Sternes Sinn. Das Aufstellen absoluter Regeln erscheint ihm sinnlos, sie gehen am Leben vorbei.



*Abb. 8 Gérard Audran nach Le Brun: Venus Medici
(aus: Les Proportions du Corps Humain ..., 1683,
Taf. 15), Wien, Albertina*

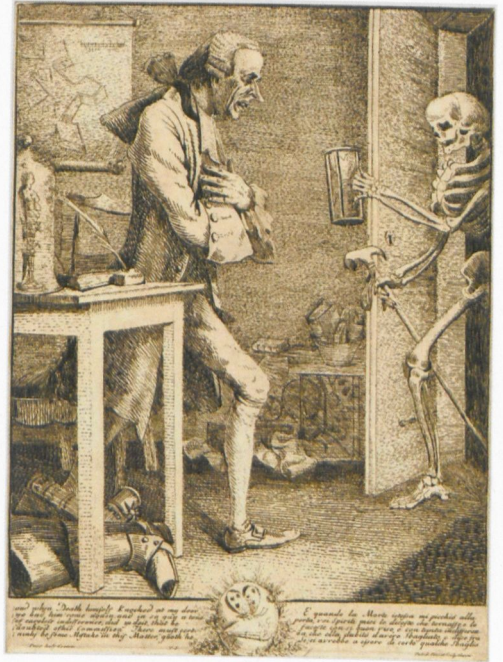


Abb. 9 Thomas Patch: »And when Death himself knocked at my door ...«, 1766, London, British Museum



Abb. 10 Thomas Patch: *The Golden Asses*, 1761, New Haven, The Lewis Walpole Library

Patchs zweites zu betrachtendes Konversationsstück ist noch um einiges drastischer, ist im Gewande der Karikatur geradezu eine wüste Beschimpfung der »Grand Touristen«, nimmt aber wiederum Sir Horace Mann und sich selbst nicht aus.⁴¹ Mit einer Breite von mehr als 3,60 m stellt es das größte gemalte Konversationsstück überhaupt dar (Abb. 10) und tritt damit in deutliche Konkurrenz zum Historienbildformat, nur noch zu vergleichen mit Annibale Carraccis *Schlachterladen* (Abb. 11) in Oxford,⁴² in dem eine Genreszene zur Historie aufgeblasen wird. In beiden Fällen, wie bei jeder guten Satire, wird die Angemessenheit der Norm kritisch reflektiert. Die Darstellung von Patch ist 1761 datiert und trägt den Titel *The Golden Asses*. In einer reich geschmückten Halle mit Bildern an den Wänden und großen Deckengemälden haben sich, wieder friesartig aufgereiht, weit über dreißig Milordis zum Punch versammelt, offenbar wird bereits heftig getrunken. Im Vordergrund ist eine Batterie von Weinbouteillen, Weinkühlern, Mischgefäßen, Säften und sonstigen Spirituosen aufgereiht, wie zu einem Stilleben. Es würde nicht Wunder nehmen, wenn Patch mit dieser Anordnung auf einen christlichen Prototyp und zwar den der *Hochzeit zu Kana* (Abb. 12) rekurrierte, bei der das Wasser in den Wasserkrügen zu Wein wird und bei dem in der venezianischen Bildtradition – Tintoretto und Veronese – eine große und bunte Gesellschaft bewirtet wird.

Man hat ein wenig Schwierigkeiten, Sir Horace Mann auszumachen, Patch dagegen erkennt man gleich. Er sitzt am rechten Bildrand auf einem schreienden Esel, der hoch aufgesockelt ist. Statt mit einer Don Quichotte'schen Lanze ist Patch, der auf den Betrachter blickt und dessen Aufmerksamkeit zu erregen sucht, mit einem Malstock und statt eines Schildes mit einer Malpalette bewaffnet, er scheint mit seinem Esel den Ton anzugeben. Auf dem Sockel ist in einem langen Text zum einen vermerkt, dass dieses sonderbare Monument 1761 errichtet wurde, zum anderen findet sich ein ausführliches Zitat aus Macchiavellis »Goldenem Esel«, in dem auf entschieden rüde Weise die Rede davon ist, dass man sich dieser obstinaten Herde möglichst nicht nähern solle, sie würde ausschlagen und Fürze von sich geben. Ganz offensichtlich betrachtet sich Patch als der Führer dieser Eselsherde. Der »underdog« fordert die englische Gesellschaft heraus und diese lässt es sich gefallen. Auf dieses modische Paradox weist Geoffrey Baynal Clarke am 17. August 1775 in einem Brief an Dr. Johnsons Biographen James Boswell hin: »Patch hat

dieses Mal Dich auf die Leinwand gebracht, und ich darf wohl sagen, er macht uns so lächerlich, wie sein Genius es nur zulässt. Schließlich ist es für einen Mann absurd genug, ernsthaft Porträt zu sitzen, nur damit man die Kopie seiner Figur auslacht, während im selben Moment man jemandem die Kehle durchschneiden würde, der entsprechend das Original verlacht.⁴³ Sir Horace Mann ist die zwölfte Person von links, mit den Händen in der Tasche. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass er versteckt betont wird. Ihm nämlich ist der Hund im Vordergrund, der die Bouteillen bewacht und den Betrachter anschaut, zugeordnet. So ist Sir Horace auf den Hund, Patch auf den Esel gekommen.

Verständlich wird das Vergnügen daran, sich selbst verspottet zu sehen, nur, wenn man sich vergegenwärtigt, was die zumeist jungen Leute eigentlich auf ihrer Grand Tour gemacht haben. Wir gehen schlicht fehl, wenn wir für die Engländer den Typus der primär deutschen Bildungsreise annehmen, die ohnedies eher ein Produkt des späteren 18. Jahrhunderts gewesen ist. Horace Walpole kann uns aufklären, was er auf seiner Reise 1740/41 gesucht hat. Er war in den acht Monaten, die er allein in Florenz und in der Gesellschaft von Sir Horace Mann zugebracht hat, nur begrenzt an der Kunst und den Sehenswürdigkeiten der Stadt interessiert. Walpole reiste zusammen mit dem Dichter Thomas Gray, der in der Tat sehen und lernen wollte – was zu Spannungen mit Walpole führte, der ihn oft genug allein auf Besichtigungstour schickte. Walpole wollte sich amüsieren, in der englischen Kolonie, die ziemlich unter sich blieb, Konversation treiben, Punch trinken und das Nachtleben genießen. Zu seinem Tages- oder besser Nachtablauf schreibt er im September 1740: »Ich fühle mich jünger als jemals, denke an nichts anderes als mich zu amüsieren, ich lebe in diesem Kreislauf von Vergnügungen. Wir haben Opern, Konzerte, Bälle, morgens und abends [...]. Man steht um 11 am Morgen auf, geht in die Oper um 9 am Abend, hat Supper um 1 in der Nacht und geht um drei ins Bett.«⁴⁴ Und was die Bildung angeht, so hat Morris Brownell in seinem Buch zu Horace Walpole von 2001 zu Recht festgestellt, dass der aus besseren Verhältnissen stammende Gentleman durchaus noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein den Vorschritten der »courtesy books«, adligen Verhaltenslehren, folgt, die Kenntnisse nur soweit voraussetzen, als sie eine gepflegte Konversation ermöglichen. Gesellschaftlich ist der »wit«, nicht der Gelehrte und Belehrende gefordert.⁴⁵ Und was die Kunst angeht, so sei es gut, einen Diskurs im Sinne herrschender Normen führen zu können, doch Begeisterung ist eher »disgusting«, oder lächerlich, die klassische Maxime des blasierten Reisenden lautet: »nil admirari«, nichts soll man wirklich bewundern, spielerisch elegant mit den berühmten Werken umgehen, sie für ein Bonmot gut sein lassen.⁴⁶ Natürlich sammelt und kauft man auf der Reise, doch nur nach Gusto und für den eigenen Landsitz passende Ausstellungsstücke und auch nur dann, wenn der erworbene Gegenstand in den privaten Kosmos des Sammlers passt. Der Gegenstand bringt nicht in erster Linie seinen Sinn und seine Bedeutung mit sich, vielmehr werden sie ihm erst im höchst privaten Kosmos des Sammlers zugewiesen. Er pflegt seine eigene Mythologie, setzt die Dinge zu seinem eigenen Leben in Beziehung – und wenn die gekauften Dinge nicht passen, werden sie zurechtgemacht, antike Statuen bekommen neue Köpfe, andere Attribute, werden umbenannt. Nicht historische bzw. historistische Rekonstruktion vergangener Bedeutung aufgrund antiquarischer Gelehrsamkeit war gefragt, sondern Anpassung an die eigenen Lebensbezüge.⁴⁷

Um die Selbsterfahrung ging es bekanntlich auch Laurence Sterne, und so ist dessen Italienreise zwischen 1765 und 1767 weder eine Grand Tour als Kavaliersreise, noch klassische Bildungsreise, auch ihm sind die in den Reiseführern à la Volkmann empfohlenen klassischen Highlights ziemlich gleichgültig. Er betreibt allein seine Sensibilisierung, dazu braucht er die Begegnung mit Menschen, nicht mit Gebäuden und klassi-



Abb. 11 Annibale Carracci: Der Schlachterladen, 1582–1583, Oxford, Christ Church Picture Gallery



Abb. 12 Paolo Veronese: Hochzeit zu Kana, 1563, Paris, Musée du Louvre

schen Bildwerken. Aber er war auch nicht wie Walpole auf seiner Grand Tour auf der Suche nach Amusement, schon gar nicht allein im Kreise englischer Reisender. Zwar sucht auch er in Florenz Sir Horace Mann auf, aber er bleibt nur drei Tage, nicht acht Monate wie Walpole. In der »Empfindsamen Reise« sieht er sich gar von seinen Landsleuten gestört, zieht sich auf sein Zimmer zurück, »da ein Engländer nicht reist, um Engländern zu begegnen«. ⁴⁸ Zuvor hat er eine ausführliche und weitgehend vernichtende Typologie der Reisenden aufgestellt: müßige Reisende, wissbegierige Reisende, lügnerrische Reisende, dünkelfhafte Reisende, eitle Reisende, milzsüchtige Reisende, ferner der Reisende aus Notwendigkeit, der pflichtvergessene und schurkische Reisende, der unglückliche und unschuldige, der einfache Reisende, »und endlich (mit Verlaub): der empfindsame Reisende, (worunter ich meine eigene Wenigkeit verstehe)«. ⁴⁹ Ganz bewusst hebt Sterne den vermeintlich festen Typus des englischen »Grand Touristen« auf, sieht die unterschiedlichen Antriebe, die alle nichts mit einem Ideal zu tun haben und rechtfertigt allein diejenigen, der sich selbst nachreist, um etwas über sich in Erfahrung zu bringen, um seine Gefühle zu vertiefen, um das einzig mögliche Glück zu erfahren, das nur zu erlangen ist im glücklichen Moment.

Deswegen will er sein Buch von der Italienreise »a suo capriccio« schreiben, ⁵⁰ er will sich treiben lassen und deswegen parodiert er Tobias Smolletts Reisebericht, der nur so von Bildung trieft, antiquarische Gelehrsamkeit demonstriert, wo es nur geht, zugleich aber sich permanent über die zeitgenössischen Verhältnisse in Italien beschwert, überall habe man ihn schlecht behandelt, alles sei schmutzig, von morgens bis abends werde man betrogen, als Engländer erst recht ausgenommen. Und so können Smollett mitunter auch die berühmten klassischen Monumente enttäuschen, wie Sterne, der ihm den Namen Smelfungus gibt und eine Begegnung in Rom vor dem Pantheon fingiert, genüsslich zitiert. Griesgrämig kommt Smelfungus-Smollett aus dem Pantheon, das er nicht nur für schlecht beleuchtet hält, sondern von dem er wütend kundtut: »'Tis nothing but a huge cock-pit« – es ist nichts weiter als eine riesige Hahnenkampfarena. ⁵¹ Einerseits will Sterne den bloßen Gelehrten lächerlich machen, andererseits lässt er sich das Bonmot nicht entgehen. Denn auch ihm kann das Pantheon, wenn auch aus anderen Gründen, gestohlen bleiben. Ihn würde, wenn er schon hinginge, ein schönes Blumenmädchen vor dem Pantheon interessieren, er würde das Gespräch mit ihm suchen, ihm den Hof machen und das Pantheon vergessen. Für den armen Smelfungus ist Bildung Qual, aber unverzichtbar, definiert er sich doch über sie. Da Sterne dies weiß, geht er lieber seinen Gefühlen nach, dafür braucht er kein Rom, ihm reicht die Blume am Wegesrand.

Sternes Satire auf Smollett und dessen Reisebericht und seine absurde Aufzählung sinnloser Antriebe, nach Italien zu fahren, kann auf Folgendes aufmerksam machen. Sterne zweifelt grundsätzlich an der Möglichkeit eines nicht-subjektiven Antriebes zur Italienreise. Jeder erwartet sich etwas anderes, macht sich etwas vor, kann auf der Reise seinen Charakter und seine Neigungen nicht unterdrücken. So bleibt nur, dies anzuerkennen – und eben daraus etwas über sich selbst zu erfahren. Nicht das klassische Werk mit seinem normativen Anspruch gilt es anzueignen, nicht Bildung als Selbstwert hat im Zentrum zu stehen, sondern allein unser subjektiver Umgang mit dem individuellen Werk. Die Künstler des 19. Jahrhunderts begreifen, dass ihre Sicht auf die Dinge dem Werk Wert gibt. Nicht der dargestellte Gegenstand ist von primärem Belang, sondern die Art seiner Darstellung. Goethe scheint eine Ahnung davon angewandelt zu haben, wenn er gegen Ende des dritten Bandes der »Italienischen Reise« ausführlich Karl Philipp Moritz zitiert, nicht nur mit der Bemerkung, dass das bildende Genie »um sein selbst da sei«, sondern vor allem mit der Schlussfolgerung: »Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muss hervorgebracht, oder empfunden werden.« ⁵²

- 1 Zur Chronologie: Goethe 1992, S. 669f.
- 2 Ebd., S. 326f., 364–369, 393f.
- 3 Ebd., S. 471.
- 4 Ebd., S. 426f., siehe dazu Busch 1988; Busch 2000.
- 5 Busch 1993, S. 329–380; Scherb 2001.
- 6 Millar 1967; Paulson 1975, S. 138–148; Pressly 1987; Ausst. Kat. London 1996, Nr. 91; Brownell 2001, S. 267–276; Ausst. Kat. London 2009, Nr. 25, S. 130–137.
- 7 Millar 1969, Nr. 1210; Paulson 1975, S. 158; Ausst. Kat. London 1986, Nr. 171; Ausst. Kat. London 2009, Nr. 24, S. 124–129.
- 8 Ausst. Kat. London 2009, S. 124, Bemerkungen in Walpoles Katalog der Royal Academy Ausstellung von 1772; Brownell 2001, S. 269; Walpole ferner zu Zoffanys unmittelbarem Naturzugriff: Walpole 1937–1983, Bd. 23, 1967 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 7), S. 435f. (Brief an Mann, 20. September 1772); Walpole 1937–1983, Bd. 24, 1967 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 8), S. 527.
- 9 Ausst. Kat. London 2009, S. 130 und Abb. 67.
- 10 Walpole 1937–1983, Bd. 23, 1967 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 7), S. 430.
- 11 Ebd., S. 435f.
- 12 Walpole 1937–1983, Bd. 24, 1967 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 8), S. 92f.
- 13 Ebd., S. 33f.
- 14 Ebd., S. 526–529.
- 15 Ebd., S. 539 (Brief von Mann, 10. Dezember 1779).
- 16 Farington 1979, S. 2471 (15. Dezember 1804).
- 17 Ausst. Kat. London 1996, S. 136.
- 18 Dazu vor allem Paulson 1975.
- 19 Farington 1979, S. 2471.
- 20 Zu Patch's »conversation pieces«: Paulson 1975, S. 142ff.; Ausst. Kat. London 1996, S. 83 und Nr. 41, 42, 90; Martin 2008 (Frau Martin bereitet eine Dissertation zu Patch vor).
- 21 Thurmann-Jaes 1998.
- 22 Paulson 1975, S. 144; Ausst. Kat. London 1986, S. 20f.; Ausst. Kat. London 1996, Nr. 40.
- 23 Nagel 2009, bes. S. 146–180.
- 24 Ebd., S. 146; Pfisterer 2008, S. 267.
- 25 Ebd., Zitat S. 14, bes. S. 14f., 42–74, 258–286.
- 26 Zur Rolle der Homosexualität im England des 18. Jahrhunderts siehe Busch 1999, S. 331–348, Literaturangaben Anm. 16 und 22.
- 27 Walpole 1937–1983, Bd. 17, 1954 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 1), Einführung zu Sir Horace Mann, S. XXIX–XL.
- 28 Brownell 2001, S. 62; Walpole 1937–1983, Bd. 9, 1941 (Horace Walpole's Correspondence with George Montagu, Bd. 9), S. 348.
- 29 Walpole 1937–1983, Bd. 25, 1971 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 9), S. 272.
- 30 Ebd., S. 280.
- 31 Walpole 1937–1983, Bd. 23, 1967 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 7), S. 267, Manns Antwort: S. 275.
- 32 Zur Anekdote: Paulson 1975, S. 142ff. erwähnt in der Literary Gazette, 15. Juli 1826, als direkt auf Zoffany zurückgehend; Paulson rekurriert auf die wichtigste Literatur zu Patch: Watson 1940, S. 29; ferner Ford 1963.
- 33 Paulson 1989, Nr. 121 und 160.
- 34 Paulson 1975, S. 142; Ford 1963; Ausst. Kat. London 1996, Nr. 90.
- 35 John Earl of Corke and Orrery, Letters from Italy in the Years 1754 and 1755, hg. von John Duncombe, London 1773, S. 76, zit. nach Haskell/Penny 1982, S. 206.
- 36 Ebd., S. 206.
- 37 Ausst. Kat. Wien 1992, S. 136 und Abb. 44 und 45; Ausst. Kat. Tokyo 1999, Nr. 92.
- 38 Ross 2001, S. 218.
- 39 Sterne 1964, S. 270.
- 40 Ross 2001, S. 17, die Szene bezieht sich auf das erste Kapitel des 7. Buches von »Tristram Shandy«: Sterne 1964, S. 560; siehe auch Walpole 1937–1983, Bd. 23, 1967 (Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, Bd. 7), S. 5, 27, 33, 37 zu Patch's Sterne-Karikatur, die Sir Horace Mann an Walpole geschickt hatte.
- 41 Ford 1963; Ausst. Kat. London 1996, Nr. 41.
- 42 Zapperi 1990, S. 39–65, bes. S. 62.
- 43 Brief von Geoffrey Baynal Clarke an James Boswell, 17. August 1775, zit. nach Watson 1940, S. 353; siehe Busch 1977, S. 234, dort in Anm. 28 der englische Text des Briefes.
- 44 Brownell 2001, S. 10, mit verschiedenen Nachweisen aus Walpole's Correspondence, das Zitat: Walpole 1937–1983, Bd. 37, 1974 (Horace Walpole: Correspondence with Henry Seymour Conway, Lady Ailesbury, Lord and Lady Hertford, Mrs. Harris, Bd. 1), S. 78 (25. September 1740).
- 45 Brownell 2001, S. 2–7.
- 46 Ebd. S. 11.
- 47 Busch 2007, S. 39–54.
- 48 Sterne 1995, S. 11.
- 49 Sterne 2010, S. 27.
- 50 Ross 2001, S. 339.
- 51 Sterne 1995, S. 24; Sterne 2010, die ganze Szene: S. 69–72.
- 52 Goethe 1992, S. 632.